

IL MANOSCRITTO DOUCE 134

MIRABILE VISIONE

SAGGI E COMMENTI

ISTITUTO DELLA
ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI
ROMA



©
PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA
ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI S.p.A.
2019
ISBN 978-88-12-00726-4

IMPAGINAZIONE: GIANFRANCO CASULA
FOTOLITO: VACCARI ZINCOGRAFICA
STAMPA: DAMIANI S.R.L.

Printed in Italy



INDICE

PRESENTAZIONE di MASSIMO BRAY	XIII
PREFAZIONE di MARTIN KAUFFMANN	XVII
L'ANTICRISTO NELL'OCCIDENTE MEDIEVALE di JEAN-ROBERT ARMOGATHE	I
IL <i>LIVRE DE LA VIGNE</i> NELLA TRADIZIONE RELIGIOSA MEDIEVALE di FRANCESCO SANTI	23
ICONOLOGIA DI UNA VISIONE di MARINA FALLA CASTELFRANCHI	63
«TERRIBILI A UDIRSI, PIÙ TERRIBILI A VEDERSI» di CHIARA FRANCESCHINI	105
TAVOLE tra p. 138 e p. 139	
SCHEDA CODICOLOGICA di MARTIN KAUFFMANN	139



CHIARA FRANCESCHINI

«TERRIBILI A UDIRSI,
PIÙ TERRIBILI A VEDERSI»

Le miniature del *Livre de la Vigne* furono descritte con queste concise parole nel catalogo dei manoscritti miniati della Bodleian Library, curato nel 1966 dallo storico dell'arte viennese Otto Pächt (1902-1988) e dal britannico Jonathan James Graham Alexander: «Douce 134, c. 1450-70. *Livre de la Vigne nostre Seigneur*. In francese. Alcune miniature ottime, molte buone, margini, iniziali. Eseguite da diverse mani delle quali la più tarda, alla fine del manoscritto, è da mettere in relazione, per quanto riguarda lo stile, al ms. Chantilly, Musée Condé, Fr. 495»¹.

I due studiosi notavano anzitutto la disomogeneità delle miniature: solo alcune erano giudicate di ottima qualità, mentre molte erano solo di 'buona' qualità («some fine, many good miniatures»). In secondo luogo, segnalavano la presenza di diverse mani («by several hands»), l'ultima delle quali – alla fine del manoscritto – avrebbe prodotto delle illustrazioni simili, dal punto di vista stilistico, all'unica miniatura del codice del Musée Condé di Chantilly, ms. 220 (ms. Fr. 495), contenente il testo di Évrart de Trémaugon, *Le Songe du vergier*. Per illustrare il *Livre de la Vigne*, il catalogo offriva tre riproduzioni dal ms. Douce 134: *La morte dell'Anticristo* (f. 36r; fig. 21), *La bocca dell'Inferno* (f. 81v; fig. 25), *La Vergine in trono con angeli musicanti* (f. 151r; fig. 17).

Le tre illustrazioni esemplificavano la prima, la quarta e l'ultima delle cinque sezioni narrative in cui il ciclo illustrativo del *Livre de*

¹ PÄCHT, ALEXANDER 1966, pp. 55-56 (la traduzione è nostra).

la Vigne si suddivide: le *Storie dell'Anticristo* (f. 1r-41r), i *Quindici segni prima del Giudizio universale* e la *Resurrezione* (f. 41v-53r), il *Giudizio universale* (f. 53v-79v), la serie delle *Punizioni infernali* (f. 80r-129v), e infine il *Paradiso* (f. 129v-162r), cui segue una breve conclusione da f. 162r a 165v. La terza miniatura raffigurata nel catalogo di Oxford è la più vicina alla miniatura con il *Sogno di Évrart de Trémaugon* (fig. 16), del codice di Chantilly, ms. 220 (ms. Fr. 495). Come vedremo più avanti, *La Vergine in trono con angeli musicanti* e le altre illustrazioni finali del manoscritto sono più raffinate, impreziosite da un uso esteso dell'oro e del blu, e in linea con uno stile più pienamente rinascimentale, rispetto alle immagini iniziali e centrali del manoscritto.

Per queste ragioni, e considerando che il manoscritto di Chantilly è databile al 1460 circa, Pächt e Alexander datarono le miniature del *Livre de la Vigne* come eseguite lungo un arco temporale piuttosto esteso: il ventennio che va dal 1450 al 1470 circa. Nel seguito, la breve scheda esprimeva poi un dubbio sul fatto che la rilegatura in cuoio del manoscritto fosse coeva al testo, segnalando l'indicazione, probabilmente cinquecentesca, relativa alla provenienza o al possesso del manoscritto ivi incisa: «Dominus Johanes Blache». Come nota Martin Kauffmann nella sua *Prefazione* a questo volume (pp. XX-XXI), non è stato rintracciato nessun personaggio con tale nome (che può essere letto anche come «Blathe»). Tuttavia, il nome è tipico dell'area di Grenoble.

L'importanza del riferimento a Grenoble dipende dal fatto che l'*incipit* del ms. Douce 134 si riferisce a questo libro come «il secondo libro della Vigna di Nostro Signore»: l'opera doveva dunque essere costituita da almeno due libri. La Bibliothèque Municipale di Grenoble possiede due manoscritti che corrispondono al primo libro del *Livre de la Vigne*: il *colophon* di uno di questi due codici (ms. 408 [337]) ne attesta il completamento il 5 marzo 1463 e ag-

giunge che il secondo libro sarebbe stato preparato in un momento antecedente al primo. Purtroppo, dal punto di vista dell'organizzazione visiva delle immagini, così come dal punto di vista stilistico, i manoscritti di Grenoble non ci aiutano molto nell'identificazione degli autori delle miniature del codice della Bodleian Library: nel ms. 408 (337) di Grenoble le illustrazioni non sono inserite nel testo, ma confinate ai margini (in modo simile a ciò che accade, nel nostro codice, solo a f. 38v) e anche gli artisti, così come gli amanuensi, sembrano essere differenti (cfr., *supra*, M. KAUFFMANN, *Prefazione*, pp. XVII-XXI e M. FALLA CASTELFRANCHI, *Iconologia di una visione*, pp. 63-103).

Su quali elementi possiamo dunque appoggiarci per avere un'idea più precisa della provenienza e dei possibili contesti culturali dai quali provengono gli autori delle miniature del ms. Douce 134 e l'intero progetto illustrativo di questo codice così ricco dal punto di vista visivo?

'FIGURE' DELL'ALDILÀ: IL SISTEMA ILLUSTRATIVO
E IL RAPPORTO TRA TESTO E IMMAGINE

Il *Livre de la Vigne Nostre Seigneur* contiene una grande varietà di illustrazioni relative ai cinque cicli sopra menzionati; in particolare, offre un repertorio inedito riguardo alle pene infernali. A differenza di altri testi illustrati con temi simili (dalla *Visione di Tundalo*, ai *Pellegrinaggi dell'anima*, fino alla *Divina Commedia*), il *Livre de la Vigne* non presenta un impianto narrativo organizzato intorno a una discesa agli inferi o al racconto di una serie di visioni dell'Aldilà attribuibili a un personaggio specifico. Per quanto l'autore conosca e citi la *Visione di Tundalo* e la *visio Pauli* (ai ff. 119v e 122v), il testo non segue questi modelli ma si snoda secondo un andamento

didascalico, intrecciando citazioni dalla Bibbia, dai Padri della Chiesa e dagli autori scolastici con brevi narrazioni relative ai cinque cicli e giustapponendo parti più decisamente narrative (come le *Storie dell'Anticristo*) a sezioni più esplicitamente enumerative (come l'elenco dei *Quindici segni prima del Giudizio universale* o la descrizione delle varie pene infernali) non unificate in un'unica cornice narrativa. Il *Livre de la Vigne* non ci offre, insomma, un 'viaggio agli Inferi', ma piuttosto una ricchissima ed eccezionale 'enciclopedia' visiva dell'Inferno².

Non essendo mediate dalla finzione narrativa del viaggio o dal racconto di una visione, le illustrazioni hanno un carattere molto schietto e dimostrativo: non accompagnano il viaggio nell'Aldilà secondo un percorso topografico preciso, ma mostrano storie e scene di tormenti o di beatitudine in maniera diretta, legata al testo. Proprio in virtù di questo legame, il programma illustrativo è molto originale e comparabile solo parzialmente con progetti precedenti, coevi o successivi. Non esiste un documento visivo che sia paragonabile all'apparato illustrativo del ms. Douce 134 nel suo complesso. In assenza di confronti diretti, conviene procedere attraverso una breve analisi della messa in pagina, del posizionamento e del rapporto tra testo e immagine nelle diverse parti di questo codice così peculiare, per cercare di ricavare qualche dato in più rispetto al significato delle miniature e al loro possibile collocamento stilistico e culturale.

La prima pagina del testo (f. 1r; fig. 1), dopo le carte di guardia e l'indice, contiene l'*incipit* ed è l'unica a presentare, oltre a un capoverbo minciato in oro, blu e rosso, anche un margine decorato con ornamenti floreali e foliati, animali (uccelli, farfalle, un'oca, una

² Il testo è definito una «enciclopedia dell'Inferno» da KREN 1992, p. 144.

donnola) e due teste grottesche negli angoli inferiori. Questo tipo di decorazione si trova non solo, fin dal 1415 circa, in manoscritti miniati dell'Île-de-France, in particolare in quelli decorati dal cosiddetto Maestro delle Ore di Rohan e bottega ('Arsenal-Princeton Hours', Princeton University Library, ms. Garrett 48, f. 34v), ma anche in codici attribuiti all'area di Lione o alla Savoia (per esempio nel ms. Garrett 54, della Princeton University Library), oltre che nel già citato ms. 220 (ms. Fr. 495) di Chantilly (fig. 16). I margini del frontespizio del ms. Douce 134 sono stilisticamente simili agli esempi più tardi, ma riprendono anche alcuni degli elementi che derivano dagli schemi più antichi, con variazioni. Per esempio, mentre nel Libro d'Ore oggi diviso tra la Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi e Princeton, e datato verso il 1415, gli ornamenti foliati si dipartono da vasi, nel frontespizio del ms. Douce 134 gli ornamenti escono dalle bocche di due volti maschili grotteschi, posti in coincidenza con gli angoli inferiori della cornice della pagina.

Quasi tutte le maiuscole a inizio di paragrafo sono colorate alternativamente in rosso o blu, ma le iniziali propriamente miniate, oltre a quella dell'*incipit*, si trovano esclusivamente nei punti di snodo delle varie sezioni del manoscritto: all'inizio della serie dei *Quindici segni prima del Giudizio universale* (f. 41v); al principio della serie di illustrazioni dedicate al *Giudizio universale*, quando il Giudice prende la parola dopo la Resurrezione dei corpi (f. 53v); all'inizio della parte dedicata al «salario dei lavoratori della vigna di Nostro Signore», ovvero le pene e i premi che occupano quasi tutto il resto del codice (f. 80r), e all'inizio della sezione propriamente dedicata al *Paradiso*, dove il capolettera miniato V appare di nuovo particolarmente fiorito, secondo lo schema già descritto per il frontespizio (f. 129v).

Nelle cinque sezioni così delimitate, la distribuzione delle illustrazioni e la loro dimensione rispetto alla pagina non è uniforme.

Ciascuna sezione ha caratteristiche distinguibili. Le *Storie dell'Anticristo* contengono solo quattro grandi miniature dall'iconografia ricca e complessa, quasi tutte a pagina intera e posizionate a distanza l'una dall'altra (ff. 4r, 6r, 30r, 36r; figg. 38-39, 33, 21); seguono 4 vignette più piccole e semplici che mostrano i «segni dopo la tribolazione». A f. 41v comincia la sezione dei *Quindici segni prima del Giudizio universale*: i primi quattordici segni si susseguono in vignette a tre quarti di pagina su fogli consecutivi senza interruzione, mentre il quindicesimo segno compare a tre pagine di distanza (f. 49v). Seguono in continuità due illustrazioni relative alla *Resurrezione dei morti*: la prima, a tutta pagina, è dedicata alla *Resurrezione di giusti e reprob*i (f. 50v), la seconda, a 1/3 di pagina (f. 52v), mostra un'immagine eloquente della differenza tra i corpi risorti dei giusti, che sono splendenti (nonostante le diverse chiarezze di cui si parla nel testo), e i corpi risorti dei reprobi, che «pour leur vices et pechés seront noirs comme charbons» (f. 52v; fig. 34).

Quest'ultima vignetta ci offre la possibilità di una prima osservazione rispetto al rapporto tra testo e immagine. L'ultima riga di testo («pour leur vices et pechés seront noirs comme charbons») funziona come vera e propria didascalia all'immagine sottostante, che mostra quattro corpi chiari a sinistra (tre maschili e uno femminile) e cinque corpi scuri a destra (tutti maschili): il testo sopra citato è letteralmente appoggiato alla cornice superiore della vignetta, come un vero e proprio *titulus*.

La sezione successiva, dedicata alla visualizzazione del Giudizio universale, presenta di nuovo una distribuzione distanziata, con quattro grandi immagini dell'evento a tutta pagina (ff. 57v, 58v, 63r, 67v), più una piccola vignetta con l'arcangelo Michele (f. 73r). Segue una serie di quattro illustrazioni (2/3 di pagina), tutte dedicate in special modo alla condanna dei malvagi da parte di Cristo: siamo in presenza di una sorta di osservazione prolungata degli

eventi del Giudizio, secondo una scansione del tutto inusuale nella sua lunghezza rispetto ad altri cicli di tema analogo, precedenti o coevi. Fungendo come una sorta di preludio alla successiva sezione dedicata alla pene dell'Inferno, la sotto-serie dedicata alla condanna dei malvagi mostra, anzitutto, Cristo giudice che oppone i santi ai malvagi, tra i quali questa volta compare anche una donna (f. 74r); in secondo luogo, i santi che, insieme a Cristo, giudicano i malvagi e i diavoli (f. 75v); infine, la vera e propria pronuncia della dannazione contro i malvagi, che vediamo iscritta su un cartiglio che si diparte dalla bocca di Cristo: «Discedite maledicti in ignem eternum» (f. 76r; fig. 35). Questa sentenza, come avverte il testo nella pagina precedente, «sarà come un fiume violento al quale non si può resistere»: il cartiglio che scende a serpentina sembra aver violentemente colpito i due malcapitati dannati che vengono travolti e rovesciati dalla sentenza stessa.

In ultimo, a f. 77v (fig. 36), assistiamo alla discesa dei malvagi all'Inferno con l'apertura della terra: sopra la vignetta che mostra i corpi scuri e rossastri dei dannati, spinti da demoni terrificanti a capofitto nella voragine apertasi nella terra, il testo spiega che «la terre fut rompue dessoubz leurs pies et ouvrit sa gorge et les devoura et transgloutit». In modo più esplicito che negli altri casi, le ultime due righe di testo – che peraltro sembrano aggiunte, in parte, da mano diversa – fanno riferimento diretto all'illustrazione sottostante: «Et icy avons une *figure* que au iour du iugement la terre se ouvrira pour abreger le chemin des damnez».

Questa vera e propria didascalia è di un'importanza capitale per capire una delle funzioni principali delle miniature del *Livre de la Vigne*: si tratta di 'figure', ovvero non tanto illustrazioni al testo, ma *prefigurazioni* di ciò che inevitabilmente avverrà nel giorno del Giudizio. Nell'ermeneutica biblica cristiana, i termini 'ombra' o 'figura' indicano tutto ciò che, nell'Antico Testamento, corrisponde a una

‘profezia reale’, ovvero una prefigurazione di un evento della storia sacra cristiana, che sarà adempimento di quella profezia. Come ha scritto Eric Auerbach: «l’interpretazione figurale stabilisce fra due fatti o persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto se stesso, ma significa anche l’altro, mentre l’altro comprende o adempie il primo. I due poli della figura sono separati nel tempo, ma si trovano entrambi nel tempo, come fatti o figure reali»; per questo, sempre secondo Auerbach, la nozione di ‘figura’ è indispensabile per poter capire «quella mescolanza di senso della realtà e di spiritualità, per noi così difficilmente accessibile, che caratterizza il medioevo europeo»³. Qualcosa di simile vale per il nostro *Livre de la Vigne*: le miniature così vivide di questo codice sono *prefigurazioni* della fine dei tempi, ma anche immagini fortemente realistiche, capaci di rendere l’evento presente e di svolgere una funzione morale e di sprone alla vita giusta.

Nella pagina che segue (f. 88r), dove si parla dei possibili rimedi a queste cose terribili, il lettore è ancor più esplicitamente avvertito che gli eventi sopra descritti «sono terribili ad ascoltarsi, ma ancor più terribili a vedersi» («sont terrible à ouyr, et plus terribles à veoir en fait»). L’efficacia morale di queste immagini realistiche che, come avverte il testo, saranno ancora più terrificanti nelle pagine seguenti, non potrebbe essere esplicitata in modo più chiaro.

La sezione più impressionante e nota di questo manoscritto, dedicata ai supplizi infernali (da f. 80r a f. 129r), contiene in tutto 30 illustrazioni di diverso formato, che analizzeremo in un prossimo paragrafo. Rispetto alla scelta del formato e al rapporto col testo, vale la pena notare subito l’interesse della vignetta che a f. 98r (fig. 37) conclude l’esuberante catalogo di diavoli. Questa miniatura è

³ AUERBACH [1938] 1967², p. 204.

particolarmente significativa per come l'immagine gioca con il suo formato: Lucifero, descritto come «principe dell'Inferno» e «orribile più di tutti gli altri diavoli dell'Inferno», è raffigurato con proporzioni abnormi: sia la mostruosa escrescenza a sei teste diaboliche che si estende dal suo capo come una tiara aberrante, sia le zampe ad artiglio fuoriescono in modo abnorme dalla cornice della vignetta, spaventando il lettore, il cui sguardo è anche catturato dai fiotti di fiamme e lapilli che escono con violenza dalla bocca e dalle orecchie del demonio.

L'ultima sezione dedicata al Paradiso include 17 illustrazioni di cui la prima (una galleria di 20 figure di santi che ricorda in modo speculare la precedente serie di 12 diavoli a f. 99r) e le ultime quattro di grande formato, ovvero quasi tutte a pagina intera, esclusa una di formato un poco più ridotto e una – unico caso in tutto il manoscritto – estesa su due pagine (ff. 144v-145r; fig. 18). Tra la prima galleria di santi e questa illustrazione su due pagine con *La corte del Paradiso* sono comprese altre 12 vignette più piccole di formato rettangolare e allungato, nella maggior parte dei casi accoppiate a due a due su pagine consecutive (in modo speculare al formato e all'impaginazione usata per alcune delle pene infernali che abbiamo iniziato a descrivere sopra) con effetto, tutto sommato, un poco ripetitivo.

In conclusione, i cinque diversi cicli sono ciascuno impaginato e organizzato in modo differente, corrispondentemente alle esigenze iconografiche e testuali. Questo fa pensare a un sistema illustrativo non complessivamente pianificato fin dal principio, ma piuttosto a un inserimento fluido delle illustrazioni, legato all'andamento del testo: le scene narrative più grandi della prima parte, dedicata alle *Storie dell'Anticristo*, condensano in poche grandi illustrazioni i dettagli narrativi della storia, mentre illustrazioni più serrate e seriali accompagnano le varie enumerazioni (i *Quindici segni prima del*

Giudizio universale, la serie dei tormenti e delle pene infernali). D'altra parte, si colgono anche rimandi interni: la serie delle *Storie dell'Anticristo* presenta elementi di impaginazione simili alle raffigurazioni del Giudizio universale; il sistema illustrativo delle pene infernali assomiglia, per quanto riguarda gli aspetti che attengono alle scelte di formato, a quello della serie delle immagini del Paradiso.

Dopo aver dato questo sguardo complessivo al codice e alla sua struttura, conviene ora esaminare più in dettaglio le peculiarità iconografiche di ciascuna sezione, per metterle in rapporto – ove possibile – con opere che presentano caratteristiche simili, anche se solo parzialmente. Un'analisi più ravvicinata dei singoli cicli illustrativi ci permetterà anche di capire meglio lo statuto e il funzionamento delle immagini in rapporto a questo testo, nonché di formulare in chiusura qualche ipotesi rispetto ai contesti culturali di provenienza e all'impatto di questo genere di figurazioni.

LE STORIE DELL'ANTICRISTO O L'INGANNO DELLE IMMAGINI

Per quanto cicli con *Storie dell'Anticristo* siano documentati a partire dal XII secolo, non vi sono confronti immediati per quanto riguarda le quattro grandi scene incluse nei primi capitoli del secondo libro del *Livre de la Vigne*.

Le *Storie dell'Anticristo* non erano comprese nel testo dell'*Apocalypse*, ma dipendevano da una tradizione letteraria inaugurata alla fine del X secolo da Adso da Montier-en-Der, *De ortu et tempore Antichristi*. L'interesse per tali storie crebbe notevolmente durante il XIV secolo, quando i diversi episodi della vita dell'Anticristo vennero trattati con sempre maggiore ampiezza, e con diverse varianti narrative, alcune delle quali sono menzionate anche nel nostro codice. A f. 2v leggiamo, per esempio, che «Anticristo [nel

testo il termine è usato come nome proprio] è stato dimostrato attraverso diverse 'figure', tra le quali si legge che il profeta Daniele in una visione vide quattro bestie che uscivano dal mare». Il nostro autore usa già qui, all'inizio del testo, la parola 'figura'. In questo caso, il termine è utilizzato nel significato proprio di 'profezia reale', che divenne quello più comune almeno da Agostino in poi, ma anche qui la nozione è declinata nel senso di una 'visione' avuta dal profeta Daniele. Il testo insiste insomma sugli aspetti propriamente visivi della nozione di *figura*, che, come già notato sopra, nelle pagine successive si riferisce proprio alle immagini reali, e anzi realistiche – e per questo premonitrici – offerte dalle nostre miniature.

L'autore del testo riporta poi le diverse leggende relative alla nascita dell'Anticristo, affidandosi soprattutto, come più 'verosimile', a quella riportata da Giovanni Damasceno (f. 3v), ovvero «che Anticristo sarà un bastardo, poiché sarà generato e concepito nel peccato della fornicazione» («que Antechrist sera bastart, car il sera engendré et conceu en peché de fornication»). Tuttavia, la scena della fornicazione, che troviamo in altri cicli dell'Anticristo (per esempio nel codice di Besançon, Bibliothèque Municipale, ms. 579, f. 6v), non è qui illustrata. Il testo continua descrivendo come egli sarà del tutto e per tutto inclinato e abbandonato al male, poiché il diavolo entrerà nel suo corpo e abiterà in lui, e lo possiederà del tutto, come suo proprio veicolo» («il sera du tout en tout encliné et abandonné à mal en tant que le diable entrera en son corps, et habitera en lui, et le possidera du tout en tout, comme son propre vaissel», f. 3v); per finire con questa conclusione: «e così Anticristo non sarà semplicemente un uomo, ma sarà un uomo e un diavolo insieme. Ora guardate ciò che è qui».

Così il lettore è spinto a contemplare la carta a fronte (f. 4r; fig. 38), sulla quale campeggia la prima illustrazione a tutta pagina del

volume: l'Anticristo come principe o signore terriero, che domina su terre, città, castelli e uomini. In questo modo l'immagine è strettamente legata al testo; e l'immagine, così come il testo, si rivolge direttamente al lettore: «Or regardez que c'est icy». Ritorna qui l'idea portante da cui sembra essere generato questo libro 'fantastico': ovvero che le immagini – e, forse, solo le immagini – possono rendere appieno, e in maniera efficace, ciò che è descritto dal lungo testo, con la sua intessitura di citazioni. Al tempo stesso le vignette sono direttamente proposte al lettore, come se fossero dei pannelli mobili presentati da un cantastorie: guardate qui!

L'immagine di un corpo umano posseduto dal diavolo è in effetti ciò che vediamo nella prima miniatura dedicata all'Anticristo (f. 4r): mentre in altri esempi l'Anticristo è rappresentato come una figura simile a Cristo, ma consigliata dal Diavolo (per esempio, nei famosi affreschi di Luca Signorelli a Orvieto; fig. 19), nel nostro codice vediamo un giovane principe, o un signore territoriale, con uno scettro, la cui testa è sormontata da una testa di diavolo che (come nella citata vignetta di Lucifero) esce dalla cornice. Questo espediente visivo sembra indicare che gli abitanti delle terre dell'Anticristo, qui rappresentati dalle tre figure umane in basso (una donna a destra e due contadini a sinistra), vedono solo la figura del principe, mentre il lettore del *Livre de la Vigne* può vedere anche la testa diabolica che si sovrappone alla superficie della cornice, ovvero tra la stessa immagine e il lettore, che è già stato avvertito dal testo riguardo alla natura subdola dell'Anticristo.

La seconda miniatura del ciclo dell'Anticristo potrebbe comparire in un romanzo cortese, invece che in un manoscritto devozionale: vediamo in alto a sinistra un esercito armato con un vessillo canino che, in seguito, scendendo lungo una strada a serpentina, entra in una città, accolto dai suoi abitanti (f. 6r; fig. 39). La pagina precedente (f. 5v) e quella successiva (f. 6v) raccontano infatti di come l'Anticristo,

uscito dai suoi luoghi alla fine del mondo, attraverserà tutte le terre (la Persia, l'Etiopia, la Libia) con il suo esercito per entrare poi in Gerusalemme, dove – come in una parodia dell'entrata di Cristo – sarà accolto dagli Ebrei. Etiopi e Libici sembrano rappresentati nell'angolo in alto a destra, mentre gli Ebrei corrispondono a coloro che, ignari dell'inganno, accolgono il principe sulla porta della città fortificata, raffigurata in basso. L'Anticristo qui si manifesta sotto sembianze puramente umane, ingannando tutti i popoli che incontra.

Una nota aggiunta a f. 18r, nel corso del racconto, risulta particolarmente interessante in relazione all'uso ingannatore che l'Anticristo fa delle immagini. Dopo aver spiegato che l'Anticristo simulerà anche una resurrezione dei morti, che non sarà altro che un'illusione del Diavolo, un'aggiunta in calce precisa che «Anticristo farà parlare le immagini e dire le cose a venire, come dice la glossa sull'Apocalisse. E poiché le immagini delle chiese parleranno, questa sembrerà cosa divina e di grande effetto visivo («de grande apparence»). E tutto sarà per far credere che Anticristo è il vero Messia. Tuttavia, per stornare la gente dal crederlo, bisogna dire che le immagini non possono parlare da sole («les ymages ne peuvent parler par eulx mesmes»). E pertanto, saranno i diavoli che parleranno in immagini e non i buoni spiriti». La riflessione sulle immagini che «non possono parlare da sole» è aggiunta di proposito, con una nota, che diventa tanto più rilevante visto il contesto in cui è inserita, appunto il nostro libro visivo. *Ymage* qui ha un significato diverso, rispetto a 'figure': «les ymages» sono gli affreschi, le statue e i dipinti all'interno delle chiese, non le 'prefigurazioni reali', che abbiamo visto prima. Immagini materiali, insomma, che i diavoli riusciranno a far parlare, non 'figure' vere che annunciano una realtà a venire che le adempie.

Possiamo aggiungere così un altro tassello alla 'teoria delle immagini' sulla quale si basa il *Livre de la Vigne*: l'immagine materiale è

più immediata e spesso efficace di qualsiasi testo, ma essa tuttavia si presta a fraintendimenti, spesso generati dal Diavolo.

Per diventare 'figure', le immagini materiali (come quelle del nostro codice) hanno quindi bisogno di essere accompagnate da un testo, o da un predicatore, che ne spieghi il loro senso spirituale.

Le immagini non possono parlare da sole e, se usate maliziosamente, sono ingannatrici: ma quelle del nostro codice non sono semplici immagini, bensì 'figure' che, con l'aiuto del testo, rendono 'reale' agli occhi del lettore il destino dell'uomo nell'Aldilà.

Con la terza grande illustrazione a tutta pagina (f. 30r; fig. 33) siamo introdotti alle crudeltà del *Livre de la Vigne*.

Vediamo qui «come Anticristo tormenterà i buoni cristiani»: l'illustrazione – dove osserviamo l'Anticristo che presiede a sanguinolenti smembramenti, impiccagioni, decapitazione, divoramento, annegamento nel pozzo, trascinamento, pestaggio e trafittura con frecce – è preceduta e preparata da più di due pagine di descrizione dei tormenti inflitti dall'Anticristo ai buoni cristiani. In mezzo ai tormenti sono tuttavia presenti anche gli angeli, che salveranno qualcuna delle anime e che (per segnalare la bontà delle vittime) hanno un ruolo visivo di spicco, sovrapponendosi alla cornice.

Da un lato questa illustrazione delle crudeltà inflitte agli uomini buoni dall'Anticristo funziona come introduzione e prefigurazione dei tormenti infernali che saranno rappresentati più avanti; dall'altro richiama i tormenti e i supplizi reali inflitti sulla terra da giudici e signori temporali.

Si veda, per un confronto proveniente da una diversa area geografica, il frontespizio di Wolfgang Katzheimer delle *Ordinanze di Bamberg*, stampate da Hans Pfeil nel 1507, che offre un catalogo visivo degli strumenti di esecuzione della pena capitale (fig.

32)⁴. Le immagini delle impiccagioni, delle decapitazioni e degli altri supplizi inflitti dall'Anticristo rimandavano in modo molto concreto alle scene reali di condanne capitali (giuste o meno) che avevano luogo nelle città del tempo.

L'ultima delle quattro grandi scene di questa sezione illustra infine *La morte dell'Anticristo* (f. 36r; fig. 21). Anche in questo caso è da sottolineare l'originalità del nostro codice: di solito l'Anticristo è colpito dall'arcangelo Michele (come accade anche in Signorelli; figg. 19-20), mentre qui soccombe sotto i raggi infuocati inviati direttamente da Dio: «il sera fouldroié de feu ardent et souffre puant que dieu du ciel envoieai suir luy. Et non seulment sur luy mais aussi sur les gens qui seront acquies luy». L'aspetto dell'Anticristo, ormai non più giovane ma gonfio e vagamente ridicolo, assume qui un carattere quasi caricaturale, come anche la mimica dei suoi uomini (tra i quali un re e un papa) raffigurati in basso, mentre segnalano il fetore degli strali di zolfo con un eloquente gesto delle mani.

I QUINDICI SEGNI CHE PRECEDONO LA RESURREZIONE E IL GIUDIZIO UNIVERSALE

Dopo due immagini di passaggio dedicate alle prime avvisaglie del Giudizio (a f. 37v, gli uomini che vedono le stelle; a f. 39v, un'immagine rasserenante e naturalistica di un arcobaleno, su un tranquillo paesaggio lacustre, quasi un 'segno di clemenza' che, però, annuncia con il suo colore rosso il giudizio finale), il testo passa all'enumerazione illustrata dei canonici *Quindici segni* antecedenti

⁴ Cfr. MERBACK 1999, p. 131.

il giudizio, che seguono qui una iconografia consueta, per quanto sempre con qualche interessante innovazione, o accentuazione⁵. Possiamo notare che l'associazione tra le *Storie della vita dell'Anticristo* e i *Quindici segni che precedono il Giudizio universale* compare anche in una serie di incunaboli tedeschi, stampati tra il 1455 e il 1480 circa, dove vediamo un simile 'Anticristo parodico'⁶, associato all'elenco illustrato dei *Quindici segni*. Non connessi con i cicli dell'Apocalisse, come anche il nostro codice, questi libri a stampa contengono tuttavia una serie molto più numerosa di scene della vita dell'Anticristo (fino a 44) e non hanno rapporti iconografici diretti con il *Livre de la Vigne*.

Esistono invece rapporti possibili con una serie di illustrazioni dei Quindici segni presenti in alcuni esempi a stampa dello *Speculum humanae salvationis* (per esempio, il *Miroir de la redemption humaine* stampato a Parigi, forse da Jean Tréperel, intorno al 1493: fig. 22). Le nostre miniature differiscono però da queste serie in un dettaglio niente affatto secondario: mentre in questi esempi degli *Specula* sono raffigurati i segni naturali senza inserimento di figure umane (se non strettamente necessarie per il tema iconografico, come nel caso del terremoto che travolge tutti gli uomini, nell'ottavo giorno), il nostro codice tende a mostrare comunque testimoni umani, come nei casi del primo segno, quando si sollevano le acque (f. 41v) e del secondo segno, quando «il mare discenderà tanto in basso che appena lo si potrà vedere» (f. 42r; fig. 23).

Per capire la differenza, confrontiamo la nostra immagine con quella offerta dal *Miroir* parigino sopra citato. L'impaginazione è molto simile, con le due alte rupi che incorniciano la scena e il drastico abbassamento delle acque; tuttavia, nella nostra vignetta

⁵ Cfr. WAGNER 2016.

⁶ EMMERSON 1981, p. 20.

vediamo anche due personaggi, pericolosamente sospesi l'uno sulla rupe di sinistra e l'altro su quella di destra. I due personaggi sospesi indicano, ciascuno con un gesto eloquente, proprio il fatto che il mare si può vedere appena. L'elemento del 'vedere appena' è quindi visivamente sottolineato da questa presenza umana, che al tempo stesso può anche avere un secondo significato: ricorda al lettore la posizione sempre sospesa dell'uomo, in bilico tra bene e male, come il *Livre de la Vigne* tende più volte a sottolineare nel testo. Con l'aggiunta innovatrice di questi personaggi, le iconografie standardizzate dei *Quindici segni* assumono quasi lo statuto di immagini filosofiche della condizione umana, in attesa di giudizio.

La serie dei *Quindici segni* ha una sua compattezza e quasi indipendenza rispetto al resto delle illustrazioni, sia dal punto di vista iconografico, sia da quello della *mise en page*, con quattordici vignette di formato uguale che si susseguono in altrettante pagine. Nonostante il riferimento a un'iconografia nota, l'illustratore sembra essersi sbizzarrito a illustrare in particolare alcune delle scene. Tra le più belle e originali, possiamo segnalare il terzo segno, quando «i mostri marini appariranno e daranno voci e gemiti che nessuno potrà intendere, se non Dio»: qui il testo menziona in particolare le balene e le sirene, che sono fantasticamente rappresentate in scala ingigantita rispetto al paesaggio in miniatura sottostante (f. 42v; fig. 40). Lo stesso vale per il terremoto che, nel sesto giorno, distruggerà «pietra su pietra», città, chiese, castelli, palazzi, manieri e case. E, ancora, appaiono impressionanti le caverne e cavità della terra, ognuna di un colore diverso, dalle quali riemergono gli uomini nel decimo giorno «come fuori di senno, e non potranno parlare gli uni agli altri», spaventati da tanti terribili segni (f. 46r).

Tutto ciò prelude alla Resurrezione dei morti, con le due illustrazioni che abbiamo già commentato (ff. 50v e 52v; cfr., *supra*, p. 110), e alla serie del Giudizio universale che, attraverso un'osservazione

ravvicinata e segmentata dei diversi momenti in cui esso si svolge, fino al pronunciamento della sentenza (f. 76r; fig. 35) e al precipitare dei condannati all'Inferno (f. 77v; fig. 36), consente al lettore un avvicinamento rallentato ma inesorabile alla sezione più terribile: la descrizione e il catalogo delle pene dell'Inferno che comincia a f. 80r per occupare le cento successive pagine del manoscritto (fino a f. 129v).

INVENZIONI VISIVE PER UN'ENCICLOPEDIA DELL'INFERNO

La prima immagine è una visione generale dell'Inferno (f. 81v; fig. 25): un insieme di corpi nudi tormentati da diavoli, un centauro e altri animali mostruosi, su uno sfondo rosso. La scena si svolge all'interno di una grande bocca ferina che funge da cornice. Le fauci mostruose rappresentano al tempo stesso l'ingresso nell'Inferno, secondo una tradizione illustrativa diffusa fin dall'XI secolo in ambito anglosassone e francese⁷, già reinventata nella miniatura olandese della prima metà del secolo, per esempio nel *Libro d'Ore* di Caterina di Kleve (fig. 24). L'immagine risponde al testo nella pagina precedente (f. 81r), dove, a chiusura di una prima descrizione, leggiamo che «en enfer sont gens dampnez, diables et serpens, bestes et dragons tout ensemble en grant multitude»: si tratta di una rielaborazione in volgare del versetto di *Isaia* 13, 21, riportato subito prima dell'immagine: «requiescenti ibi bestie et domus eorum replebunt draconibus».

Vediamo quindi quale sia la struttura argomentativa che caratterizza tutta questa sezione dedicata all'Inferno: l'autore ha compilato

⁷ Cfr. SCHMIDT 1995.

la sua enciclopedia infernale registrando tutti i testi biblici riferibili a questo luogo e stato (come, in questo caso, *Isaia* 13, 21). La citazione biblica latina è posta poi in diretto rapporto con l'immagine che la rielabora autonomamente, mentre il testo in volgare fornisce una parafrasi ampliata e intrecciata con altri elementi o citazioni dello stesso versetto biblico. Questo stesso schema si ripete con diverse variazioni lungo il testo. Nel caso della raffigurazione dei singoli tormenti infernali, la pagina è spesso arricchita dall'aggiunta di una parafrasi in volgare dei versetti biblici, rielaborata in quartine. Come vedremo subito attraverso alcuni esempi, la quartina in rima è riportata in parallelo alle citazioni bibliche, e insieme questi due testi sono messi in rapporto diretto con l'immagine.

Le otto successive miniature occupano quasi tutte poco meno della metà inferiore della pagina in carte consecutive. Introdotte da indicazioni sulla molteplicità dei luoghi di tormento e dopo una prima illustrazione dedicata a «quelli che hanno infranto i comandamenti di Dio», puniti in una fornace (f. 82r-v), si snodano le immagini di sette luoghi di tormento corrispondenti ai sette peccati capitali, puniti con elementi di contrappasso.

Per aver voluto salire in alto, gli orgogliosi (*orgueilleux*), ovvero i superbi richiamati dal versetto di *Isaia* 16, 6 («*audivimus superbia Moab. Superbus est valde*»), sono puniti alla ruota, una «ruota impetuosa» che li farà ricadere in basso (f. 83r; fig. 13): «*motion très merveilleuse / de roe impetueuse / fera orgueilleux ululer / et moult horriblement crier*». Gli invidiosi, che sono stati «freddi alla carità», vengono infilzati da demoni e passati in eterno da vasche gelate a vasche bollenti (f. 83v); gli iracundi (*ireux*) sono lapidati e trafitti da spade (f. 84r); gli accidiosi sono divorati da mostri e da uccelli (f. 84v); gli avari, tra i quali anche diversi ecclesiastici, sono messi a cuocere in pentoloni infuocati pieni di metalli fusi (85r; fig. 15). In quest'ultimo caso è da segnalare un fraintendimento

del testo biblico, risalente probabilmente alla *Vulgata*, dove in *Amos* 4, 2 compaiono delle 'olle' (pentole, nella forma *in ollis* tradotta nel francese *olles*) assenti nel testo biblico greco, ma caratteristiche dell'immaginario infernale tipico della tradizione iconografica; pentoloni infuocati sono, per esempio, già presenti nella grande rappresentazione dell'Inferno dell'*Hortus deliciarum* della badessa Herrad de Landsperg del XII secolo (fig. 28). Chiudono la serie i golosi, condannati a sedere a una tavola apparecchiata e a nutrirsi di animali mostruosi, come si vede nell'illustrazione sormontata dalla seguente filastrocca: «Devant gloutons est table mise/ crapaux serpens en mainte guise. / Fiel de dragons en leur beverage/ et venin d'aspis en leur potage» (85v; fig. 31); e infine i lussuriosi, gettati nel pozzo d'Inferno (f. 86r).

Dopo questi luoghi di tormento, segue l'immagine di uno stagno di fuoco, anch'esso racchiuso in una bocca mostruosa (f. 87r). Dallo stagno si passa quindi alla rappresentazione dei quattro fiumi infernali, dove quattro illustrazioni più basse e lunghe – un formato che richiama esso stesso l'idea del fiume – sono accoppiate a due a due, rispettivamente in due pagine consecutive (ff. 87v e 88r): si tratta di Stige, Flegetonte, Lete, e Cocito. Qui, ad esempio nel caso di Cocito, la citazione di *Giobbe* 21, non corrisponde esattamente alla descrizione degli effetti del Cocito sulle anime, come sono descritti dal testo in volgare e raffigurati. L'autore del testo ha quindi preso i nomi dei fiumi dal testo biblico e li ha descritti liberamente, mentre il miniatore ha fedelmente riprodotto i colori dei liquidi menzionati nel testo: lo Stige è grigio-blu, color ghiaccio, essendo descritto come freddo, il Flegetonte rosso fiammante, il Lete di pece nera è livido e bluastro, il Cocito è un magma rosso-arancione, essendo descritto come fiume di metalli bollenti.

Nella pagina seguente, prima di passare a una nuova enumerazione, questa volta dei diversi tipi possibili di pena, il testo ci fornisce

un chiarimento in merito al sistema visivo e didattico-compilativo dell'opera: «non che io voglia», scrive l'autore, «mettere ordine in Inferno, né nelle pene d'Inferno, dove non c'è nessun ordine; tuttavia, bisogna mettere ordine in ciò che abbiamo da dire delle pene d'Inferno» (f. 88v). In altre parole, il lettore dev'essere consapevole che l'ordine sistematico presentato dal testo e dalle sue illustrazioni, come le diverse categorie indicate di tormenti, di fiumi, di pene, e, come vedremo, di diavoli, è solo una finzione retorica. L'Inferno è caos: tuttavia, per poter far capire ai lettori e ai fedeli di cosa si tratta, l'autore e gli illustratori non possono che servirsi di un ordine testuale e visivo. Le miniature del *Livre de la Vigne* non hanno quindi solo il compito di *prefigurare* l'aldilà, ma svolgono anche una precisa funzione di principio ordinatore del discorso.

L'illustrazione che segue dei quattro tipi di pena possibili include la pena del fuoco, raffigurata quasi a tutta pagina da corpi stesi in mezzo a fiamme ardenti (f. 90v); la pena dei vermi che divorano i corpi sia dall'interno che dall'esterno (f. 91v); bestie e serpenti che divorano altrettanti dannati (f. 92r); lo stridore dei denti (non illustrato, forse perché, tra tutti i tipi di pene, la più difficilmente rappresentabile); il ghiaccio, che paralizza le anime in un eterno congelamento (f. 94v); l'affamamento, con due figure crudamente nude che, tormentate da diavoli multicolori, si divorano gli arti e due che vengono costrette a bere metallo fuso (95v; fig. 9); le tenebre, non rappresentate perché non illustrabili per definizione, come anche il 'fumo dell'Inferno' e la 'paura'.

L'inventario infernale prosegue con un fantasmagorico catalogo di diavoli e di esemplificazioni di come i diavoli tormentino i dannati, con una prima illustrazione a tutta pagina dedicata al Lucifero dalle proporzioni abnormi (f. 98r), che abbiamo commentato *supra*, pp. 112-113. La fantasia grottesca con la quale i demoni sono raffigurati e colorati dai nostri artisti aveva già dato luogo a indimenticabili

mostri nelle pagine precedenti, per esempio nella pagina dove si illustra la condanna pronunciata da Dio giudice contro Lucifero e gli altri diavoli (f. 67r): qui le pudenda del demonio prendevano la forma di un'ulteriore testa diabolica che fuoriesce dal suo bacino, secondo stilemi che tornano con infinite variazioni in questa sezione. Si veda per esempio la galleria di diavoli multiformi e multicolori a f. 99r, ognuno con un uncino brandito a mo' di scettro.

Un *exemplum* riportato nella pagina precedente (f. 98v) serve a far capire quanto terribile può essere vedere «la figura del diavolo». Una notte un religioso ebbe una terribile doppia visione: da una parte un forno ardente, dall'altra «la figure du diable». Questa era tanto terribile a vedersi che l'uomo avrebbe preferito gettarsi nella fornace ardente, piuttosto che sostenere la vista di tale 'figura'. Che tormento sarà allora – ammonisce l'autore – «vedere una tanto grande moltitudine di diavoli nelle loro laide e orribili figure e spaventevoli aspetti»? Ancora una volta il testo insiste sull'effetto della visione, che le miniature del testo prefigurano per chi non sarà un bravo «lavoratore nella vigna del Signore».

Segue quindi l'illustrazione di un ventaglio di atroci modi in cui i diavoli tortureranno le anime dei dannati, secondo una classificazione visiva del tutto personale (non basata su alcuna precedente tradizione iconografica stabilita): i diavoli calpestano e camminano con i loro artigli sopra le anime, o le afferrano e le abbracciano con la presa di una bestia sulla sua preda (f. 99v); oppure prendono le anime a morsi e a unghiate negli occhi (f. 100r); le trafiggeranno con lance e le faranno a pezzi con spade e accette (f. 100v); le batteranno con *courgees* e grossi bastoni ferrati «tanto da far loro uscire gli occhi dalla testa» (101r; fig. 10). Le illustrazioni raggiungono qui il parossismo della loro violenza e crudezza: mostruosi diavoli rossi, verdi, turchesi e violacei, neri e marroni fanno letteralmente uscire gli occhi dalle orbite dei dannati.

L'illustrazione degli orrori infernali si conclude con tre vignette (ff. 121r-122r) che, per mostrare una serie di peccati 'sociali', riprendono lo schema della prima serie di immagini dei luoghi di tormento. Dopo la menzione, non accompagnata da immagine, delle pene riservate ai falsi religiosi, ai cattivi giudici e signori, agli ambiziosi, ai falsi giudici e ai cattivi ricchi, vediamo quindi cosa accade agli usurai, conficcati in fosse che hanno la forma rotonda di monete (f. 121r), ai ladroni (f. 121v) e ai tiranni e assassini (122v). In questi tre ultimi casi, troviamo di nuovo la citazione biblica, espansa e parafrasata in una quartina a rima alternata, posta sopra l'illustrazione. I ladroni, per esempio (f. 121v; fig. 27), oltre ad offrirci alcuni dei dettagli iconografici più curiosi di tutto il manoscritto, con due diavoli coloratissimi che appendono i ladroni «aux giubetz d'enfer», ovvero ai patiboli dell'Inferno, così si esprimono nel ritornello che funge anche da didascalia di questa immagine parlante: «Les larrecins que avons faiz / Nous sont ores chier venduz / Car nous sommes pour telz meffaiz / Aux giubetz d'enfer penduz» (parafrasi offerta dallo stesso autore del biblico «levabunt vos in contis», *Amos* 4, 2, citato come *Amos* 5 nella pagina e così spiegato: «id est: demones suspendent vos in patibulis»).

Un testo come questo, e come tutte le altre quartine apposte alle raffigurazioni di luoghi di tormento, fa pensare da un lato agli elementi testuali di carattere popolare talvolta inseriti negli affreschi didattici del tardo Medioevo (per esempio quelli del Camposanto di Pisa); dall'altro fa pensare alle immagini reali e ai cartelli infamanti che si solevano affiggere nei luoghi delle condanne capitali, cartelli esplicativi e comprensibili a tutti delle ragioni che avevano portato a una condanna a morte. Del resto, la raffigurazione dei nostri ladroni appesi «ai patiboli dell'Inferno» e l'attenzione posta alle varie possibili posizioni e momenti dell'impiccagione sembra quasi il frutto di un'osservazione di impiccagioni reali, sul genere di quelle disegnate qualche anno prima da Pisanello (fig. 26).

Per quanto il nostro codice sia stato probabilmente prodotto in ambienti aristocratici, questa attenzione al mondo reale delle condanne a morte e delle torture, così come le quartine in volgare che introducono ciascuna delle immagini dedicate a gruppi specifici di condannati, giustificano l'ipotesi che il *Livre de la Vigne* potesse servire come canovaccio per prediche e omelie sull'Inferno rivolte a un pubblico più ampio di quello dei committenti del manoscritto.

VEDERE DIO: IL PARADISO E LE CORTI CELESTI

Un'iniziale miniata con piccolo tratto di cornice fiorita segnala l'inizio della sezione sul Paradiso («Du salaire des bons laboureurs de la vigne»). Come già accennato, questa sezione include 17 illustrazioni di cui la prima (una galleria di 20 figure di santi che fa da *pendant* alla serie di 12 diavoli di f. 99r) e le ultime quattro di grande formato, ovvero quasi tutte a pagina intera, esclusa una di formato un poco più ridotto e una – unico caso in tutto il manoscritto – estesa su due pagine (ff. 144v-145r).

La serie del Paradiso risulta eccezionale sotto almeno tre aspetti. Anzitutto, come detto all'inizio, le grandi scene di questa sezione, e in particolare la *Vergine in trono con angeli musicanti* (f. 151r; fig. 17) e la *Corte del Paradiso* (ff. 144v-145r; fig. 18) sembrano qualitativamente superiori ed eseguite da una mano che assomiglia a quella dell'autore della miniatura iniziale con il *Sogno di Évrart de Trémaugon* del codice di Chantilly, ms. 220 (ms. Fr. 495) (fig. 16): si osservino le somiglianze nei tratti dei volti femminili, e in particolare tra la Vergine e la figura allegorica al centro della rappresentazione del sogno. In secondo luogo, è questa la sezione in cui troviamo l'unica illustrazione di formato molto grande, estesa su due pagine. Si tratta, come detto, della *Corte del Paradiso* (ff. 144v-145r), una scena dall'impostazione

abbastanza convenzionale dal punto di vista iconografico, tuttavia di qualità stilistica più alta delle illustrazioni precedenti.

Questa raffigurazione è introdotta da un testo che torna ancora una volta sui concetti di *ymagination*, *figure* e visione reale, in relazione alle ricompense di cui godranno 'i buoni lavoratori della vigna': «la prima dote è la visione chiara di Dio. Di questa visione benedetta ci sono da dire più cose. E anzitutto essi vedranno il dio di gloria *non per immaginazione, né per figura* così come lo si vede in questo mondo. Ma lo vedranno chiaramente faccia a faccia, così come lui è, senza che nessuno ostacolo lo impedisca». Tutte le immagini del manoscritto sono solo 'figure' della realtà a venire: solo in Paradiso si avrà la visione 'chiara' e dunque vera di Dio, «faccia a faccia», secondo *1 Corinzi*, 13, 12: «Videmus nunc per speculum et in enigmate; tunc autem facie ad faciem», citato a f. 144r, dove 'immaginazione' e 'figura' appaiono quindi come parafrasi dei termini paolini «per speculum et in enigmate».

Le due miniature che seguono – «della gloria che avranno i santi nel vedere la Vergine Maria» (f. 151r) e «della gioia che avranno i santi nel vedere gli angeli del Paradiso» (f. 152r; fig. 5) – assomigliano nella struttura a paliotti d'altare, con una simile sagomatura superiore. Della prima immagine, che rappresenta angeli che cantano e suonano le glorie della Vergine, è da notare la bellezza degli angeli musicanti in primo piano e dei loro strumenti (vielle, tiorbe, arpe, organi). Come nella visione del coro dei diletti nel canto XXIII del *Paradiso* di Dante (che il nostro autore sembra non conoscere, o, almeno, non cita), anche qui gli angeli intonano il *Regina coeli*, come indicato nell'apposito cartiglio: «Regina celi letare / Alma redemptoris mater».

Nella seconda immagine, tra gli angeli divisi in diverse schiere, compresi rossi cherubini in alto, è da notare il tentativo illusionistico compiuto dall'illustratore per mezzo dell'inserimento dei due

angeli visti di spalle in primo piano: facendo oscillare i turiboli verso il trono del Signore, il loro compito è quello di ampliare lo spazio rappresentato.

LE PENE INFERNALI TRA FRANCIA MERIDIONALE,
AREA ALPINA E LIGURIA: IPOTESI CONCLUSIVE

Se la sezione finale dedicata al Paradiso appare, nel complesso, la più convenzionale e la meno esuberante dal punto di vista dell'invenzione, essa sembra, al tempo stesso, la più raffinata sotto il profilo stilistico. Inoltre, questa sezione è l'unica a contenere un indizio in merito al possibile contesto di origine del codice. È infatti nell'unica grande scena a due pagine di tutto il manoscritto, dedicata alla rappresentazione della *Corte del Paradiso* (ff. 144v-145r; fig. 18), che troviamo un elemento potenzialmente riconducibile alla provenienza: in mezzo alla corte celeste dei santi, si stagliano due monaci certosini in bianco, anch'essi con corona e aureola, inginocchiati e in preghiera ai piedi del trono con il Signore benedicente.

Questa presenza nella miniatura più imponente di tutto il codice permette di ipotizzare un legame con una committenza legata a una certosa, in particolare la Grande Chartreuse di Grenoble. È stato notato che il *Livre de la Vigne* non sembra tipico della cultura certosina, più rivolta ad attitudini mistiche e meno graficamente orientata sui tormenti dell'Inferno. Tuttavia, esiste almeno un precedente, ben documentato, in cui un interesse visivo estremamente attento alla rappresentazione degli stati delle anime – e, in particolare, dei tormenti dell'Inferno raffigurati in modo particolarmente dettagliato – è certamente associato a una committenza certosina, nell'area del Sud della Francia: si tratta della celebre tavola con l'*Incoronazione della Vergine* dipinta da Enguerrand Quarton (m. 1466)

tra il 1453 e il 1454 per l'altare della Trinità nella chiesa della certosa di Notre-Dame-du-Val-de-Bénédiction di Villeneuve-lès-Avignon (fig. 6). Il contratto firmato il 24 aprile del 1453 tra il pittore e Jean de Montagnac, un canonico della collegiata avignonese di Saint-Agricol che agiva probabilmente come intermediario per i certosini, non solo stabiliva il prezzo della tavola, ma ne descriveva anche molto dettagliatamente il contenuto: tra le altre cose, «nel Paradiso devono essere rappresentati tutti gli stati del mondo a piacimento di Maestro Enguerrand»; mentre «dal lato dell'Inferno, ci sarà un diavolo, sulle montagne desolate che volge la schiena all'angelo e getta nell'Inferno le anime che gli saranno consegnate da altri diavoli»; inoltre, anche nell'Inferno, devono essere rappresentati «tutti gli stati del mondo», a piacimento del pittore⁸.

La tavola di Enguerrand Quarton è certamente precedente al nostro manoscritto di una decina di anni, ma vista la probabile comunanza di ambito culturale (due grandi certose del Sud della Francia) può essere utile evidenziare qui i legami iconografici e stilistici tra le due opere, che si possono cogliere se si confrontano i dettagli miniaturistici nella fascia inferiore del dipinto di Avignone, raffigurante i tormenti infernali (figg. 7-8), con qualcuna delle illustrazioni delle pene dell'Inferno nel nostro manoscritto (fig. 9). Inoltre, vale la pena sottolineare come il contratto relativo alla pala di Villeneuve-lès-Avignon mostri non solo la precisione delle indicazioni dei committenti, ma, allo stesso tempo, la libertà lasciata a Enguerrand Quarton, che era anche famoso come miniaturista, di inventare i dettagli desiderati nel migliore dei modi, a suo piacimento e giudizio («au gré de Maître Engueran»).

⁸ Per alcune indicazioni sulla bibliografia relativa a quest'opera si rimanda a FRANCESCHINI 2017, pp. 167-170. Il testo completo del contratto è reperibile in LE PICHON, LE PICHON 1982, pp. 16-20.

È lecito immaginare che una simile libertà, sempre condizionata dal testo, ma al tempo stessa aperta alla vivace invenzione visiva di molti dettagli relativi alle diverse pene e tormenti infernali e ai diversi stati delle anime, fosse lasciata anche agli ignoti miniatori del *Livre de la Vigne*. Questo margine di libertà, concepibile, come dimostra il caso di Enguerrand Quarton, per gli artisti ingaggiati dagli ordini religiosi nella Francia della seconda metà del Quattrocento, aiuta a comprendere la grande originalità e vivezza delle illustrazioni del *Livre de la Vigne*.

Una serie di opere di un decennio posteriori, sempre localizzate nella stessa area o in aree limitrofe al confine con l'Italia, confermano poi come i temi raffigurati nel *Livre de la Vigne* si ripresentino in forme simili su supporti diversi, in particolare in affreschi monumentali del Sud della Francia e delle Alpi Marittime al confine con la Liguria: dagli affreschi sui contrafforti circolari della controfacciata della Cattedrale di Albi (1474-1484) ai cicli del 1483 eseguiti per la chiesa di San Bernardino di Albenga, in provincia di Savona (figg. 11-12, 14), e per il Santuario di Montegrazie, in provincia di Imperia (figg. 29-30). Negli affreschi liguri, opera dei fratelli Tommaso e Matteo Biazaci, troviamo diversi motivi presenti anche nel nostro codice: si assomigliano non solo il modo in cui alcuni supplizi sono rappresentati (si vedano, ad esempio, la ruota, fig. 12, la pena del fuoco per gli avari, fig. 14, e il supplizio dei golosi, fig. 30), ma anche l'approccio crudamente realistico alle raffigurazioni infernali. Le illustrazioni del nostro codice e queste opere del Sud della Francia (Albi) e della Liguria occidentale sembrano condividere alcuni elementi di una cultura comune, diffusa tra la Francia del Sud e la Liguria in zone che probabilmente costituivano anche punti di passaggio per predicatori e artisti itineranti.

In conclusione: se le origini e la prima circolazione di questo eccezionale codice non possono ancora essere ricostruite con certezza,

i dati che abbiamo a disposizione ci spingono a ritenere che le miniature del ms. Douce 134 siano state eseguite da più di un artista prima del 1463, probabilmente per una committenza certosina, o di ambito legato a una certosa della Francia meridionale, forse a Grenoble. Da un lato, le miniature possono apparire attardate, in quanto riprendono e continuano alcuni dei temi e degli stilemi decorativi già diffusi nella miniatura borgognona, dell'Île-de-France e olandese della prima metà del secolo (si pensi alle somiglianze ricordate sopra con i sistemi decorativi del ms. di Chantilly e dei codici attribuiti al Maestro delle Ore di Rohan o con il *Libro d'Ore* di Caterina di Kleve del 1436-1440, fig. 24); dall'altro, però, i maestri del ms. Douce 134 sviluppano le loro figurazioni in modi del tutto nuovi e autonomi, con ingegnose invenzioni figurative e grande inventiva iconografica, espressa anche attraverso l'uso creativo dei formati e dei colori. Questi aspetti innovativi si esprimono soprattutto nelle fantasmagorie demoniache e negli aspetti più realistici e crudi della rappresentazione, che caratterizzano il capolavoro della serie infernale, dedicata all'esame visivo, ravvicinato e sistematico di tutte le possibili declinazioni delle pene: dai luoghi di tormento ai tipi di pena (molti dei quali si ritroveranno in seguito in opere provenienti da aree geografiche limitrofe), dai fiumi infernali alle attività di ciascun gruppo di diavoli ecc. Qui, anche per motivi contenutistici, le figure umane, spesso raffigurate nella loro cruda nudità, perdono qualsiasi connotazione cortese, connotazione che poi riaffiora nella sezione finale, dedicata alla gloria del Paradiso.

Si tratta, insomma, di un sistema illustrativo unico nel suo genere, nato da uno stretto rapporto col testo e per il quale si deve supporre un lavoro di collaborazione tra amanuensi e miniatori, dato che, come abbiamo visto, le immagini sono sempre in connessione con l'andamento del testo e si intercalano secondo i ritmi con cui

questo procede. Grazie all'intessitura tra citazioni in latino e prosa in volgare, con inserimenti in rima, il testo poteva prestarsi sia a una lettura individuale, sia a un uso pubblico, come canovaccio per la costruzione di sermoni e di prediche. Il testo fornisce quindi lo scheletro e la struttura del *Livre*, ma il suo punto forte sono le miniature: gli eventi escatologici e le pene dell'Inferno sono descritti a lungo e con molti dettagli nel testo, ma solo e soltanto le immagini – come riconosce lo stesso autore nella citazione ripresa nel titolo di questo saggio (f. 88r) – possono renderli *davvero* presenti, in modo vivido e quasi reale, come terrificanti prefigurazioni di tormenti eterni che il lettore devoto è così esortato a evitare.

BIBLIOGRAFIA

- E. AUERBACH, *Figura* [1938], in ID., *Studi su Dante*, a cura di D. Della Terza, Milano 1967², pp. 174-221 (I ed. 1963); O. PÄCHT, J.J.G. ALEXANDER, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library Oxford, I, German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools*, Oxford 1966; R.K. EMMERSON, *Antichrist in the Middle Ages: a study of medieval apocalypticism, art and literature*, Manchester 1981; J. LE PICHON, Y. LE PICHON, *Le mystère du Couronnement de la Vierge*, Paris 1982; TH. KREN, *Some illuminated manuscripts of the Visions of Lazarus from the time of Margaret of York*, in *Margaret of York, Simon Marmion, and The Visions of Tondal*, Papers delivered at a Symposium organized by the Department of Manuscripts of the J. Paul Getty Museum in collaboration with the Huntington Library and Art collection (June 21-24 1990), ed. by Th. Kren, Malibu 1992, pp. 141-156; G.D. SCHMIDT, *The Iconography of the Mouth of Hell. Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century*, Selinsgrove-Cranbury 1995; M.B. MERBACK, *The Thief, the Cross*

«TERRIBILI A UDIRSI, PIÙ TERRIBILI A VEDERSI»

and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe, London 1999; D. WAGNER, *Die Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht. Spätmittelalterliche Bildkonzepte für das Seelenheil*, Berlin 2016; C. FRANCESCHINI, *Storia del limbo*, Milano 2017.

TAVOLE



Fig. 1 - Livre de la Vigne nostre Seigneur:
 incipit con capolettere miniati e margini con decorazioni floreali
 tempera su pergamena, 1460 circa
 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 1r
 (fot. Biblioteca)

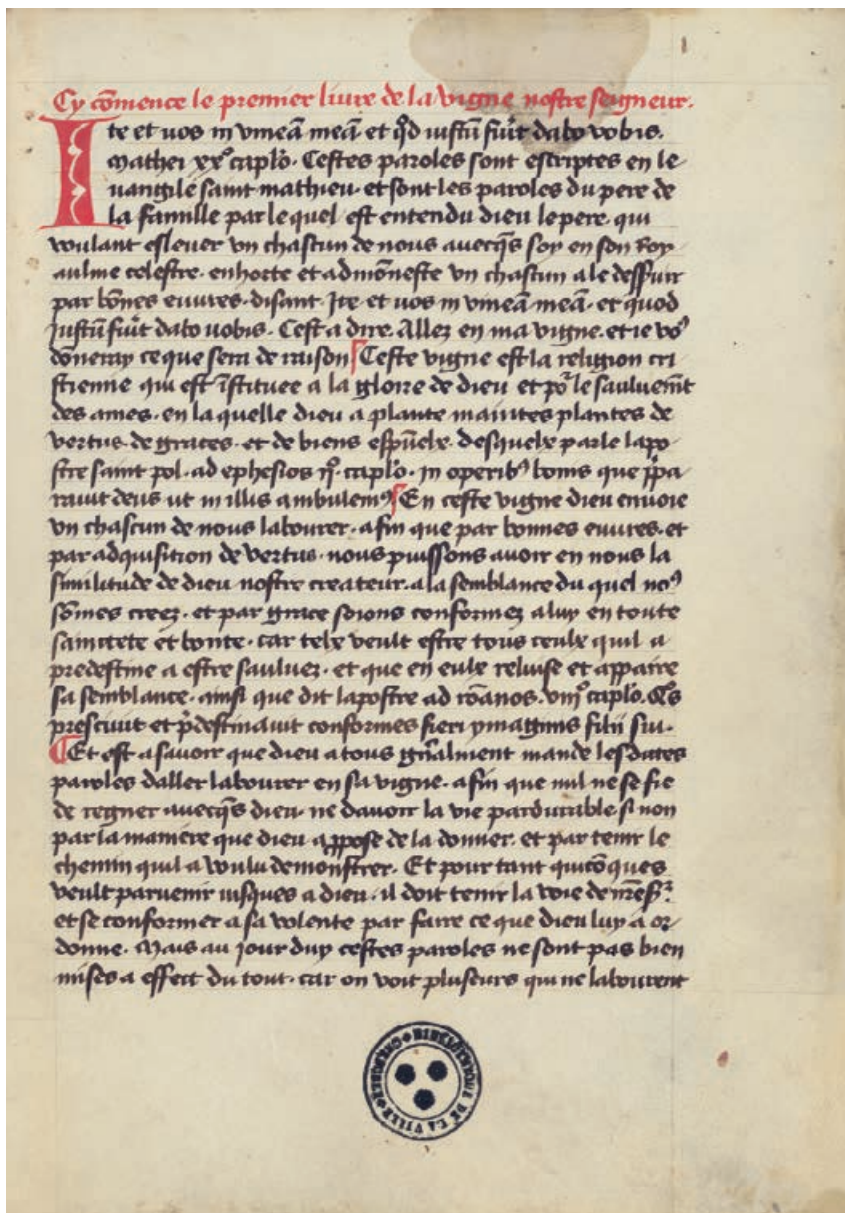


Fig. 2 - Livre de la Vigne nostre Seigneur:
incipit del I libro
inchiostro nero e rosso su pergamena, 1463
Grenoble, Bibliothèque Municipale, ms. 408 (337), f. 1r
(fot. Biblioteca)

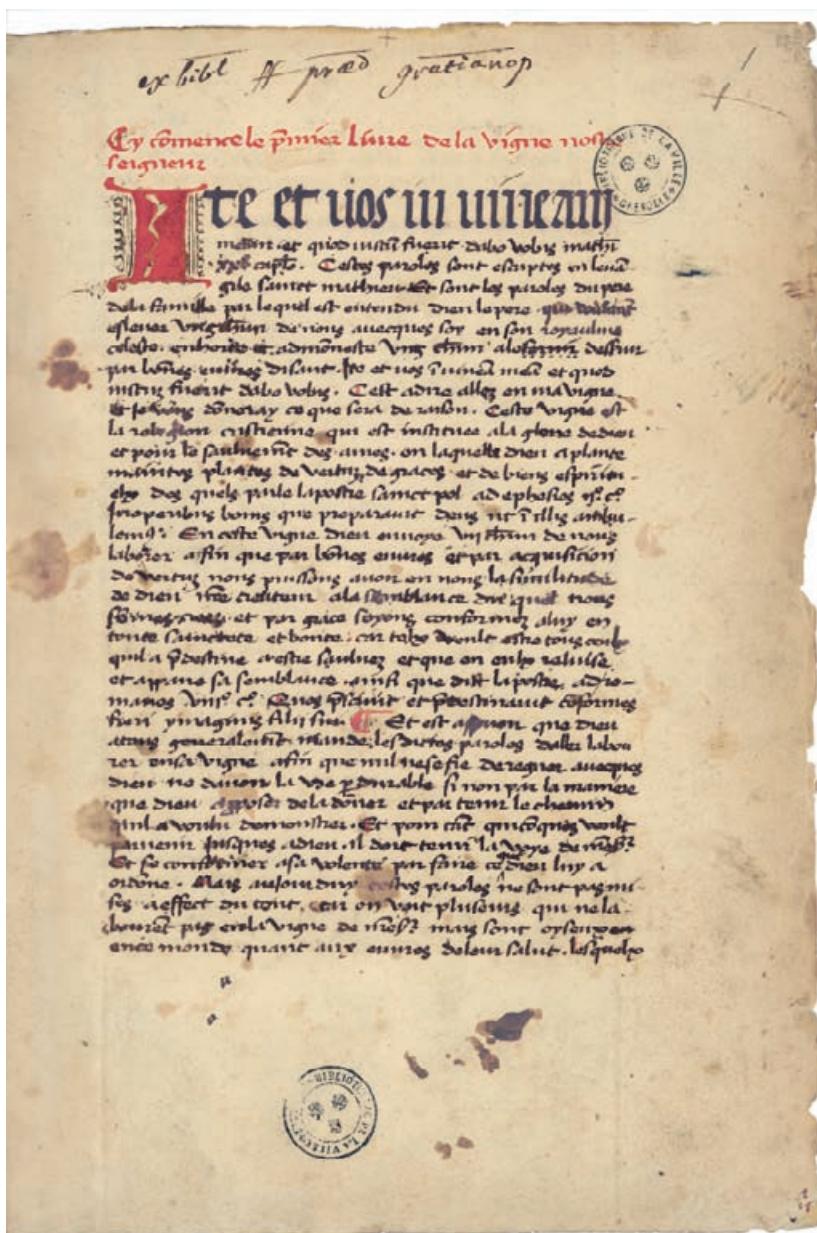


Fig. 3 - Livre de la Vigne nostre Seigneur:
incipit del libro

inchiostro nero e rosso su carta, seconda metà del XV secolo
Grenoble, Bibliothèque Municipale, ms. 409 (399), f. 1r
(fot. Biblioteca)

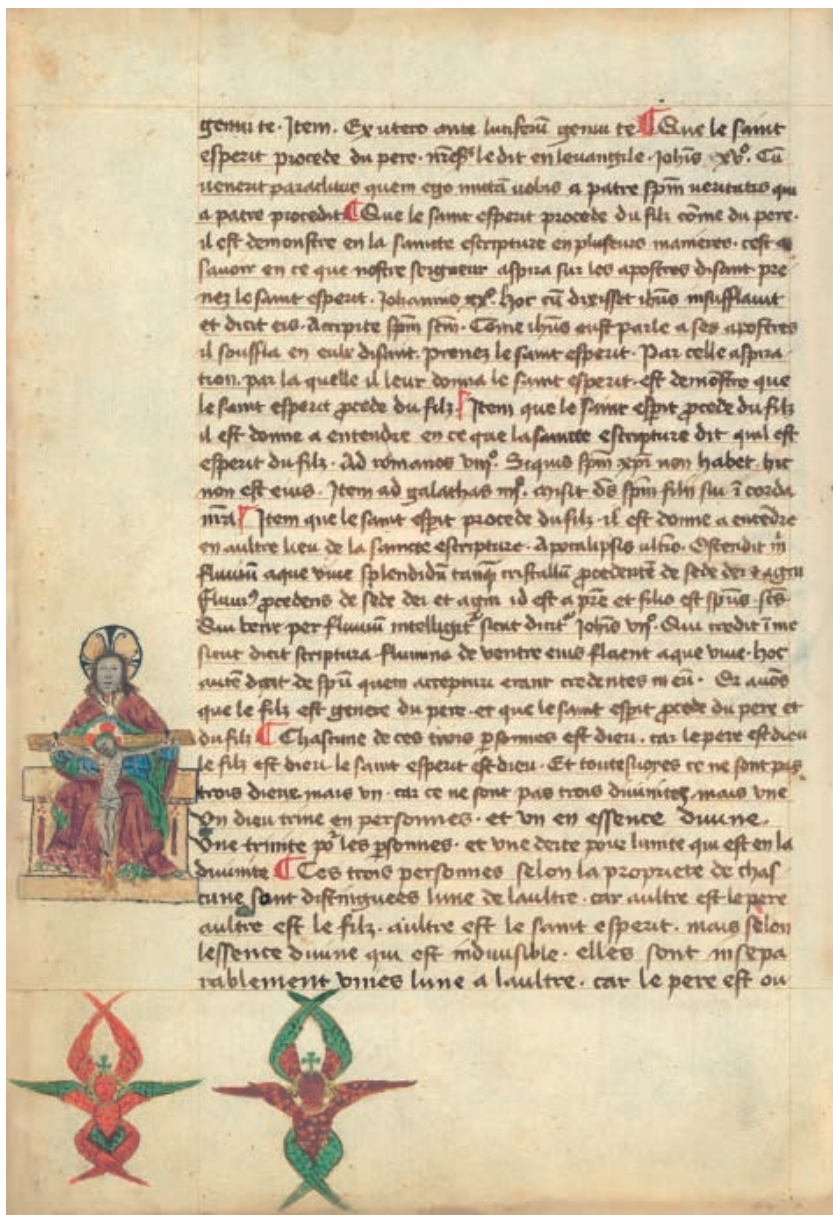


Fig. 4 - Livre de la Vigne nostre Seigneur:
 pagina miniata con Trinità e serafini
 tempera su pergamena, 1463
 Grenoble, Bibliothèque Municipale, ms. 408 (337), f. 1v
 (fot. Biblioteca)



Fig. 5 - *Livre de la Vigne nostre Seigneur*:
Cristo in trono con serafini
 tempera su pergamena, 1460 circa
 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 152r
 (fot. Biblioteca)



Fig. 6 - Enguerrand Quarton, *Incoronazione della Vergine*
olio su tavola, 1453-1454
Villeneuve-lès-Avignon, Musée Pierre de Luxembourg
(fot. White Images/Scala, Firenze)



Fig. 7 - Enguerrand Quarton, *Incoronazione della Vergine*
(particolare con diavoli e dannati)
olio su tavola, 1453-1454
Villeneuve-lès-Avignon, Musée Pierre de Luxembourg
(fot. De Agostini Picture Library/Scala, Firenze)



Fig. 8 - Enguerrand Quarton, *Incoronazione della Vergine*
(particolare con diavoli e dannati)
olio su tavola, 1453-1454
Villeneuve-lès-Avignon, Musée Pierre de Luxembourg
(fot. De Agostini Picture Library/Scala, Firenze)

Sepleut me amantudimb⁹ inebriaut me abstinio. Qa
 pout diatur ysaie xxij. amara erit potio bibentib⁹ illa.
 Ces beuages les feront forcener et yssir du sens. en
 tant quilz en seront tous emagez. ainsi quest donne a
 entendre en la sainte escripture. Osée vij. Ceperūt p⁹ncipes
 furere a vino. Item Jeremie xxv. bibent et habūt et fiamēt.



Fig. 9 - *Livre de la Vigne nostre Seigneur*:
 Diavoli costringono dannati a bere metallo fuso
 tempera su pergamena, 1460 circa
 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 95v
 (fot. Biblioteca)



Fig. 10 - *Livre de la Vigne nostre Seigneur*:
Diavoli fanno uscire gli occhi dalle orbite dei dannati
 tempera su pergamena, 1460 circa
 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 101r
 (fot. Biblioteca)



Fig. 11 - Tommaso e Matteo Biazzi, *Giudizio universale*
affresco, 1483

Albenga, chiesa di San Bernardino, parete destra
(fot. Archivio dell'Arte/Luciano Pedicini)



Fig. 12 - Tommaso e Matteo Biazaci, *Giudizio universale*
(particolare con dannati infilzati a una ruota)
affresco, 1483

Albenga, chiesa di San Bernardino, parete destra
(fot. Archivio dell'Arte/Luciano Pedicini)

den bas seront esleuez en hault pour estre tuez a val.
 Et ainsi par celle roe iz seront tempestez de d'opuz & froissiez.
 Et ce leur sera vn tōment tāt grant q'l n'est hōme qui le
 peust estimer ne penser.
 Monon tu finexueilleuse
 De roe impetu euse.
 fera orgueilleux vlaler
 Et moult horriblement arer.

ysaie xvi. Audiuim' sup
 bia moab. Supb' est ualde.
 Idarco vlulabit moab ad
 moab. Vniūsus ululabit.



Fig. 13 - *Livre de la Vigne nostre Seigneur*:
 Le anime dei superbi e vanagloriosi vengono frantumate da un diavolo su una ruota
 tempera su pergamena, 1460 circa
 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 83r
 (fot. Biblioteca)



Fig. 14 - Tommaso e Matteo Biazaci, *Giudizio universale*
(particolare con gli avari sottoposti alla pena del fuoco)
affresco, 1483

Albenga, chiesa di San Bernardino, parete destra
(fot. Archivio dell'Arte/Luciano Pedicini)

Les auaricieux de ce mode qui ont este tant couuo-
 teux et enflabez a gagner acquier et amasser
 richesses or et argent. et ont mis leur cuer en leurs
 richesses plus qu'en dieu. seront horriblement puniz en
 enfer. car ilz seront mis en grandes chaudières toutes
 plaines de metal fondu tout bouillant qui les ardra a
 force. Ce tement leur est adiuge de par dieu. pour ce
 que quant ilz estoient ou monde. ilz estoient tous ardans
 et embrasez du feu d'auarice. Et se tousiours eussent desai-
 tousiours eussent este enflabez d'auarice. Et pour tant
 a tousiours mais ilz seront bouilliz en enfer sans remede.

Villain ne mort auons trouuee
 En ces grans olles ou sones mo.
 Pour auarice reprouuee
 A tousiours mais ainsi bouilliz.

Amos. xlii. m. Leuabit
 uos in ignis. et reliquas
 vna m. omne fruentibus.



Fig. 15 - *Livre de la Vigne nostre Seigneur*:
 Gli avari sono sottoposti alla pena del fuoco
 tempera su pergamena, 1460 circa
 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 85r
 (fot. Biblioteca)



Fig. 16 - *Le Songe du vergier* di Évrart de Trémaugon:
 pagina miniata con il *Sogno di Évrart de Trémaugon*
 tempera su pergamena, 1460 circa
 Chantilly, Musée Condé, ms. 220 (ms. Fr. 495), f. 1r
 (fot. RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly)/René Gabriel Ojéda)



Fig. 17 - *Livre de la Vigne nostre Seigneur:*
La Vergine in trono con angeli musicanti
 tempera su pergamena, 1460 circa
 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 151r
 (fot. Biblioteca)



Fig. 18 - *Livre de la Vigne nostre Seigneur: La corte del Paradiso*
tempera su pergamena, 1460 circa
Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, ff. 144v-145r
(fot. Biblioteca)



Fig. 19 - Luca Signorelli, *La predica dell'Anticristo*
affresco, 1500-1502
Orvieto, duomo, cappella di San Brizio
(fot. Scala, Firenze/su concessione Opera del duomo di Orvieto)



Fig. 20 - Luca Signorelli, *La predica dell'Anticristo* (particolare)
affresco, 1500-1502
Orvieto, duomo, cappella di San Brizio
(fot. Scala, Firenze/su concessione Opera del duomo di Orvieto)



Fig. 21 - *Livre de la Vigne nostre Seigneur*: *La morte dell'Anticristo*
tempera su pergamena, 1460 circa
Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 36r
(fot. Biblioteca)



Fig. 22 - *Miroir de la redempcion humaine* (versione francese dello *Speculum humanae salvationis*), Paris, Jean Tréperel (?), 1493 circa:

Il secondo segno dell'Apocalisse: il mare si abbassa

xilografia

Berlino, Staatsbibliothek-Preussischer Kulturbesitz, IV Inc. 4785.14, f. 164v
 (fot. Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin)

Le second jour. la mer descendra en bas en tant que apame la po^{ra}
 ra on veoir. Car de quāt cōme elle se sera esleuee plus hault q̄
 les montaignes vers le ciel d'une part. de tant se esleuera d'autre part
 en hault vers le ciel qui est desus terre. Et pōt a pame la pōtira
 on veoir. Et de ce peut estre entendu ce que dit l'apocalisse aploxxi
 Et mare iam non est. id est non apparet mare solito.



Fig. 23 - *Livre de la Vigne nostre Seigneur*:
 Il secondo segno dell'Apocalisse: il mare si abbassa
 tempera su pergamena, 1460 circa
 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 42r
 (fot. Biblioteca)



Fig. 24 - *Libro d'Ore* di Caterina di Kleve: *La bocca dell'Inferno*
tempera su pergamena, 1436-1440
New York, The Pierpont Morgan Library, ms. M.917/945, f. 97r
(fot. The Morgan Library & Museum/Art Resource, NY/Scala, Firenze)



Fig. 25 - *Livre de la Vigne nostre Seigneur*: La bocca dell'Inferno
 tempera su pergamena, 1460 circa
 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 81v
 (fot. Biblioteca)



Fig. 26 - Antonio Pisanello, *Studi di impiccati e due figure di donna e bambino*
 disegni a penna e matita, 1434-1438
 Londra, British Museum
 (fot. The Trustees of the British Museum clo Scala, Firenze)



Fig. 27 - *Livre de la Vigne nostre Seigneur: I ladroni impiccati*
 tempera su pergamena, 1460 circa
 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 121v
 (fot. Biblioteca)



Fig. 29 - Tommaso e Matteo Biazaci, *La vita nell'oltretomba*
affresco, 1483

Montegrazie (Imperia), Santuario di Nostra Signora delle Grazie, navata sinistra
(fot. R. Pecchinino/Archivi Alinari, Firenze)



Fig. 30 - Tommaso e Matteo Biazaci, *La vita nell'oltretomba*
 (particolare con la punizione del peccato di gola)
 affresco, 1483

Montegrazie (Imperia), Santuario di Nostra Signora delle Grazie, navata sinistra
 (fot. R. Pecchinino/Archivi Alinari, Firenze)

Les gourmands qui ont este du tout abandonnez au vice de gloutonie. et ont fait leur dieu de le ventre. et ont este prestz a gourmander. nifler. boire et manger a toutes heures. oultre mesure. sans nulle rigle. et p^r accomplir les desirs de goule. ont rompu les jeunes comãdes de sainte eglise. seront puniz selon la vie q^h ont menee. au ilz seront serui^z daultres metz de viande q^h nont acoustume. cest a sauoir de viandes venimeuses et aboïables. et serot cõtains den mectre et de boire beuuiages mortels p^r les faire forcen^r. Ce comẽt leur est deu. a fin que qui se sont delitez en boire et manger. oultrageusement. et en sauouuer deliaissent. soient replez d'immortume de fiel et de viandes abominables et de venin mortel p^r le faire reuer le cuer.

Deuât gloutons est table mise

Crapaux serpens en maite guise.

fiel de dragons en leur beuiage

Et venin d'aspiz en leur potage.

Deutond xxxij. fel d'incornu
vini coru. et veneni
aspidu insanabile.



Fig. 31 - Livre de la Vigne nostre Seigneur: La punizione del peccato di gola
tempera su pergamena, 1460 circa
Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 85v
(fot. Biblioteca)



Fig. 32 - Wolfgang Katzheimer, *Bambergische Halsgerichtsordnung*,
Bamberg, H. Pfeil, 1507: frontespizio con illustrazione di supplizi capitali
xilografia

Bamberg, Staatsbibliothek, RB. Inc. typ. D.2
(fot. Gerald Raab/Staatsbibliothek Bamberg)



Fig. 33 - *Livre de la Vigne nostre Seigneur*:
L'Anticristo tormenta e uccide i buoni cristiani
 tempera su pergamena, 1460 circa
 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 30r
 (fot. Biblioteca)

omnes imitabim. Cestes autorites contiennent que tous
 resusciteront. mais tous ne seront pas muez en meilleur
 estat. car les bons resusciteront a vie pardurable. et les mau
 nais a pame pardurable. Car a ce resusciteront et reprendront
 leurs corps pour retourner en enfer. pour estre pla tōment
 en corps et en ame pardurablement. ¶ En la triale resurrexi
 on. entre les iustes y auna difference. car les vns auront plus
 de clarte que les autres. La quelle chose l'apostre dome entēde
 par vne similitude. pma ad corinthios xv. Alia est claritas so
 lis. alia claritas lune. alia claritas stellarū. Stella en differt
 a stella in claritate. Sic et resurrectio mortuorū. Dit ainsi
 l'apostre. Aultre est la clarte du soleil. aultre est la clarte
 de la lune. aultre est la clarte des estoilles. Et vne estoille
 differt de l'autre estoille en clarte. Ainsi sera la resurrection
 des mors. Et tout ce dit l'apostre pō mōstrer que entre les bons
 y auna difference. car lun aura vne clarte. l'autre vne autre.
 chascun selon son merite. Les bons resusciteront portans
 auecqs soy les merites des biens quilz auront fait. pour les
 quelz ils seront clers et resplendissans en diuises manieres.
 Les reprobuez qui nont rien fait de bien pō la vie pardurable.
 seront vairs de merites ne resplendront point. mais pour
 leurs vices et pechiez seront nous cōme charbons.



Fig. 34 - Livre de la Vigne nostre Seigneur:
 La differenza tra i corpi risorti dei giusti e quelli dei reprob
 tempera su pergamena, 1460 circa
 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 52v
 (fot. Biblioteca)



Fig. 35 - Livre de la Vigne nostre Seigneur:
La sentenza di condanna dei reprobi: «Discedite maledicti in ignem eternum»
tempera su pergamena, 1460 circa
Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 76r
(fot. Biblioteca)

des homes. dieu ne mia pas enmoie. Autrement se dieu fait chose
nouuelle. cest a sauoir que la terre se enure. et les degloutisse
et toutes les choses qui leur appartiennent. et descendent
vifz en enfer. sachez qu'ilz ont blasme dieu. Et tantost qu'il
cessa a parler. la terre fut rompue deffoubz leus pies et
ouuert su gorge et les deuora et traisgloutit. et leus ta
bernacles. et toute leur substance. Et descendret tous vifz
en enfer. et perrent de la multitude. Et come ilz estoient
entre deux terres descendans en enfer. ilz se firent a grant
clamos. et les aultres qui estoient encor sur tie. come
tous pasmez de louueitue de la tie et des damours de ceulz
qui descendoient en enfer. sen firent disans. Otons nous
dieu que la tie ne nous degloutisse. Et icy auos vne figure
que au iour du iugement la terre se ouurira po abregier le chemin des dñez



Fig. 36 - Livre de la Vigne nostre Seigneur:
La discesa dei dannati all'Inferno
tempera su pergamena, 1460 circa
Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 77v
(fot. Biblioteca)



Fig. 37 - *Livre de la Vigne nostre Seigneur*:
Il mostruoso Lucifero accompagnato da diavoli minori
tempera su pergamena, 1460 circa
Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 98r
(fot. Biblioteca)



Fig. 38 - *Livre de la Vigne nostre Seigneur:*
L'Anticristo domina su terre, città e uomini
 tempera su pergamena, 1460 circa
 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 4r
 (fot. Biblioteca)



Fig. 39 - *Livre de la Vigne nostre Seigneur*:
L'Anticristo entra a Gerusalemme a capo di un esercito armato
 tempera su pergamena, 1460 circa
 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 6r
 (fot. Biblioteca)



Fig. 40 - *Livre de la Vigne nostre Seigneur*:
 Il terzo segno dell'Apocalisse: emergono i mostri del mare (pesci, balene e sirene)
 tempera su pergamena, 1460 circa
 Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 134, f. 42r
 (fot. Biblioteca)